

Una versión reducida de este texto se publicará próximamente en la revista Resonancias.

Invitación a la defensa de la música disco de Richard Dyer.

Amparo Lasén

Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid.

alasen@ucm.es

Este texto, que acompaña a la traducción de “En defensa de la música disco”, pretende ser una invitación a su lectura, a retomar y actualizar la conversación en qué participa y a promover sensibilidades investigadoras de las prácticas musicales semejantes a las que Richard Dyer despliega. Espero no hacer muchos “spoilers” al ir dando cuenta tanto de algunos de sus contenidos como de su recepción y de las razones de su vigencia en las décadas posteriores a su primera publicación. No voy a tratar solo de los textos y autoras/es que citan explícitamente el texto de Dyer, sino que voy a ir exponiendo también resonancias, conexiones, rimas, ecos, de su enfoque, análisis y nociones, con los de otras autoras, textos y proyectos artísticos que abordan lo queer, las culturas del baile, la potencialidad política de las prácticas culturales, los vínculos entre materialismo y afectos o el poder de lo erótico. Quizás fuera recomendable leer primero el texto de Dyer, aunque parezca un contrasentido leer una invitación a la lectura de un texto que ya se ha leído.

Richard Dyer es profesor emérito del departamento de estudios del cine de la universidad británica King’s College. Sus investigaciones y publicaciones se sitúan dentro de los Estudios Culturales, desde la obtención de su doctorado en el pionero Centre for Contemporary Cultural Studies de la Universidad de Birmingham. A lo largo de su extensa carrera docente e investigadora ha ido desarrollando diversos análisis, en muchas ocasiones precursores, sobre las representaciones y configuraciones de raza, sexo y género en relación con las culturas gay, y luego queer, la música, el cine (en especial los musicales y el cine italiano), y el fenómeno de las estrellas y celebridades. Su libro de 1997 *White* es una referencia central y pionera tanto en el estudio de las masculinidades como en de las cuestiones de raza y racialización, en especial sobre el poco explorado

territorio, aún hoy, de la blanquitud. Todavía no existe traducción al español de este libro, ojalá que la traducción que aquí presentamos anime a realizar esa tarea.

El texto “En defensa de la música disco” se publicó por primera vez dentro del número especial del verano de 1979 de la publicación bianual *Gay Left* sobre el tema “Políticas Personales”, donde se reconoce el legado feminista, también para los movimientos de liberación gay y lesbiano, recogido en el eslogan y posicionamiento “lo personal es político”. La publicación comprende collages fotográficos, textos, dibujos, reseñas de libros (por ejemplo, de la traducción inglesa reciente del primer volumen de la *Historia de la Sexualidad* de Michel Foucault) y artículos que abordan las leyes sobre la indecencia, la pedofilia, la discriminación laboral o el pacifismo gay. El texto de Dyer es un análisis especulativo a partir de su propia experiencia de escucha y baile como participante del fenómeno cultural del que trata, la música disco. Su defensa responde a las críticas y desprecios de sus camaradas activistas a una música que consideraban capitalista y falta de autenticidad, y que, sin embargo, caracterizaban los gustos y experiencias de baile y sociabilidad de buena parte de la comunidad gay. Como señala Jeremy Gilbert (2006), se trata de un ejemplo de crítica cultural comprometida con el estudio de la cultura en la que el autor vive, cuya intención principal es describir y señalar su relevancia política, dejando clara la posición social, cultural y política del autor. En una entrevista personal con Tim Lawrence (2006b), Dyer cuenta como se mudó a vivir a Nueva York poco tiempo después de publicar este texto. Allí comenzó a salir con un hombre negro y a frecuentar el Paradise Garage (club fundamental para entender los orígenes de las músicas electrónicas de baile como el house y el techno, así como sus filiaciones con el disco), y como en este contexto tan distinto al de su estancia en Birmingham y sus camaradas activistas gays probablemente no hubiera escrito “En defensa de la música disco”. Estas experiencias en los ambientes gays negros e hispanos de la ciudad fueron fundamentales para la redacción de su libro *White* (1997), que parte también de su propia experiencia como blanco y el reconocimiento de no haberse pensado así hasta entonces, lo que le lleva a interrogarse, a partir de objetos y prácticas culturales que ama, por cómo esta invisibilidad de los procesos de racialización blancos contribuye a mantener la hegemonía racial y cultural. Su posición teórica y metodológica prefigura lo que conocemos hoy como conocimiento situado, gracias a autoras como Donna Haraway y a los desarrollos de las metodologías feministas en los estudios sociales y culturales. Su estudio también es precursor de la presencia creciente y legítima de la

autoetnografía en las prácticas de investigación etnográfica de las últimas décadas. Si bien como reconocía recientemente en una entrevista (Grant y Kooijman, 2016), este posicionamiento y presencia de los gustos personales, común en los estudios sobre cine, no ha sido un ejemplo seguido habitualmente en las investigaciones musicales y sobre cultura fan posteriores (Gilbert, 2006). Mi intención con la traducción de su artículo al español, acompañado de este breve texto de presentación, es animar a las lectoras y lectores hispanohablantes a asumir este tipo de posicionamiento y enfoque en sus investigaciones y reflexiones, además de contribuir a la difusión del texto para que pueda convertirse en un recurso docente y prolongar la conversación acerca de las implicaciones sociopolíticas de las culturas de las músicas de baile.

La relevancia de este texto y el interés por su lectura se ponen de manifiesto en sus sucesivas publicaciones posteriores en inglés: en el recopilatorio de textos del autor *Only Entertainment* publicado en 1992 y luego en 2002, en el influente volumen colectivo de 1990 editado por Simon Frith y Andrew Goodwin *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, en *The Faber Book of Pop*, editado por Hanif Kureishi y Jon Savage de 1995, también ese mismo año se publicó en el libro *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture* editado por Corey Creekmur y Alexander Doty, ya en este siglo se publica en la revista de estudios culturales *New Formations* en 2006, acompañado de dos artículos que lo contextualizan tanto en el ámbito de los estudios culturales (Gilbert, 2006), como en la historia y los estudios acerca de la música disco y de las músicas de baile posteriores (Lawrence, 2006b), subrayando su carácter precursor de desarrollos teórico-metodológicos posteriores, desde la teoría queer a la centralidad de los afectos y las experiencias corporales en los análisis y la crítica cultural. También existe una publicación digital del texto de mayo del 2008 en el blog *History is made at night*, dedicado a las políticas del bailar y del musicar (*musicking*)¹. Puede encontrarse online también la copia de la publicación original del texto, que se acompaña de fotos de algunos de los intérpretes y divas disco citados por Dyer (Grace Jones, Village People, Donna Summer o Peter Straker²).

¿Por qué “defensa”?

El título del texto de Dyer puede parecer confuso, pues en 1979 la música disco se encontraba en la cima de su popularidad, tras el éxito global de la película *Fiebre del Sábado Noche* y su banda sonora, de grupos como *Village People*, de las discotecas como lugares de ocio nocturno, que comienzan a tener también fama internacional gracias a los

medios y la cultura de las celebridades, como es el caso de *Studio 54* en Nueva York, así como gracias a la presencia de este género musical y del baile en programas de televisión y entretenimiento (García, 2014). No se trata, por lo tanto, de hacer la defensa de un género musical desconocido o invisibilizado, sino justamente de defender el potencial político transformador de un género musical denostado por los grupos de activistas a que Dyer pertenece, basándose justamente en ese éxito y popularidad señalados y en su carácter comercial y falta de autenticidad. La defensa de Dyer se basa tanto en un análisis marxista que responda a las acusaciones de ser una música capitalista, como en la descripción y análisis de las dimensiones afectivas de la música disco. Estas acusaciones de que la relación de un género musical o de un artista con el mercado y las prácticas comerciales invalidan cualquier pretensión política crítica y progresista se siguen repitiendo, por lo que sigue siendo útil la respuesta de Dyer en su texto, recordando las contradicciones de la producción cultural dentro de la economía capitalista y el hecho de que la situación de productos culturales (libros, películas, músicas, etc.) dentro del mercado y de relaciones comerciales no entraña necesariamente que las sensaciones, sentimientos y sentidos que favorezcan esas producciones culturales tengan que reafirmar y reforzar al mercado, al capitalismo y a los valores y afectos sobre los que estos se construyen. Un ejemplo reciente de esto es, por ejemplo, la crítica a que una artista como Beyoncé pueda ser auténticamente feminista (Herrera Quintana, 2019).

Dyer define la música disco como una “sensibilidad”, esto es, una combinación de elementos sonoros, comportamentales, estilísticos, corporales, valorativos, como una forma de conocimiento hecho cuerpo que da forma a orientaciones sensoriales y afectivas compartidas (García, 2014). Esta noción de sensibilidad resuena con la de “estructura de sentimiento” de Raymond Williams, en ambas, al igual que en la noción de agenciamiento afectivo de Deleuze, confluyen además emoción y tactilidad, como señala Gilbert (2006), quien subraya que estas nociones coinciden, a pesar de sus particularidades y diferencias, en señalar una disposición sistemática de elementos que genera determinadas experiencias que son a la vez, materiales, corpóreas, afectivas e intelectuales. Una sensibilidad dispersada y producida a través de múltiples sitios y formaciones. Esta manera de entender este género musical es uno de los aspectos que explican la relevancia y actualidad, así como el carácter pionero de este texto, que defiende la potencialidad política de las formas culturales no tanto por las condiciones materiales e intencionales de su producción como por las experiencias de recepción en que se ven inmersas

(Kooijman, 2005). Entender un género musical como una sensibilidad remite además a la pluralidad del ámbito de los sentires que engloba sensaciones, sentimientos y sentidos, que emergen y son configurados en las experiencias particulares de esa práctica musical.

Dyer también defiende esa sensibilidad frente a la versión que dan los éxitos de *Fiebre del sábado noche*, las discotecas como *Studio 54*, o grupos como *Village People*, porque no responden a las características formales y experienciales de la música y los clubs descritos en su texto, a los sentimientos, sensaciones y sentidos de los que trata. De modo que su análisis también es un ejemplo de reconocimiento de la heterogeneidad de los géneros y prácticas musicales, así como ofrece criterios para evaluar esas diferencias.

Fiebre del sábado noche se aleja de la sensibilidad del disco porque centra la narrativa en las relaciones heterosexuales y la actualización de la figura del dandy masculino en el personaje de Tony Manero interpretado por John Travolta (Durán, 2011), ocultando y excluyendo la centralidad gay y queer del disco, así como el protagonismo de las comunidades racializadas, afroamericanas y latinas, que queda también excluido de la banda sonora, al primar al grupo blanco y masculino de los australianos Bee Gees, sobre las divas negras como Gloria Gaynor o Diana Ross, en las que Dyer centra su análisis.

En segundo lugar, en las discotecas para gente guapa, blanca, heterosexual, rica y famosa, como *Studio 54*, la experiencia no se centra en las sensaciones y sentimientos generados por la escucha táctil, el baile y la atención a lo sonoro y sus ritmos, dentro de la comunidad efímera de los que bailan en el calor de la penumbra de la pista de baile, sino en lo visual, la apariencia, la moda, la cultura de las celebridades y el elitismo del criterio de admisión, alejándose, por tanto, de la sociabilidad y sensibilidad del disco en las discotecas gays de las que trata Dyer.

Política, utopías y prácticas culturales: gestos radicales, materialismo y romanticismo

La cuestión central del texto está directamente relacionada con la perspectiva y conversaciones iniciadas por el desarrollo de los Estudios Culturales y su tradición marxista gramsciana: de qué manera y de acuerdo con qué criterios puede una práctica cultural determinada tener o no un potencial político progresista y radical, y de qué manera y bajo qué circunstancias puede activarse ese potencial de una forma cultural dada (Gilbert, 2006: 111; Kooijman, 2005). En este caso no se trata sólo de mostrar cómo la música disco tiene el potencial utópico para ser el lugar de experiencia y propagación de

valores progresistas, especificando cómo la pista de baile es un terreno de combate entre fuerzas feministas, antirracistas, queer y socialistas, y conservadoras, patriarcales, homofóbicas y falocéntricas, sino también avanzando estrategias para desarrollar este potencial que contribuya a una democratización real del mundo contemporáneo. Esta concepción de la dimensión utópica, política y combativa de la pista de baile, en tanto que espacio donde pueden experimentarse otros modos de hacer, de performar el cuerpo y el género, de sentir y de relacionarse, va a ser un hilo conductor del análisis de las sucesivas culturas del baile posteriores (Reynolds y Pini citados por Gilbert, 2006; Gilbert y Pearson, 1999; Lawrence 2006a, 2006b; Lasén y Martínez de Albéniz, 2001), que encuentran eco, por ejemplo, en las palabras del DJ techno francés Laurent Garnier (2013) acerca de cómo la pista de baile nunca es un lugar neutro y es siempre un espacio político, donde se articulan e imaginan todas las formas de decir no; así como en el lugar central de la fiesta y de la pista de baile como porvenir de la revuelta y la disidencia a las normas de sexo y género en las estrategias queer (Hamilton, 2019).

De este modo las pistas de baile pueden participar de formas de performance radical, término acuñado por los curadores Sabel Gavalcón y Manuel Segade, en la exposición *Elements of Vogue* del Centro de Arte 2 de Mayo de la ciudad de Móstoles cercana a Madrid, que revisita otro caso de cultura del baile de las comunidades LGTB afroamericanas más desfavorecidas y marginalizadas de la ciudad de Nueva York, la escena *ballroom* y el *vogueing* de los 80, que retratan el documental *Paris is Burning* (Livingston, 1990) y la popular serie reciente *Pose*, protagonizada por las poses y performances radicales de las mujeres trans racializadas, escena que pervive hasta hoy. Las coreografías, actuaciones y competiciones drags en estos bailes son gestos disidentes que audazmente confrontan las normas sociales. Son radicales porque abren espacios para imaginar otros cuerpos y mundos posibles, en línea de lo que señala Dyer para las discotecas de música disco de los 70, apelando a subjetividades y coreografías sociales en formación, que aún no están fijas y naturalizadas, cuando estos grupos minoritarios y subalternos usan sus cuerpos para inventar formas disidentes de belleza, subjetivación y deseo³.

Tanto la aproximación metodológica de Dyer como la cuestión del potencial político y promotor de cambios sociales de las prácticas musicales y culturales, y las performances radicales corporales y coreográficas que facilitan, siguen siendo de interés y productivas para el estudio de dichas prácticas contemporáneas. Como lo es la radicalidad de la

intención de Dyer de hacerlo hablando de la música, de lo sonoro, sin quedar encerrado en un vocabulario técnico que aliene a una gran parte de las y los lectores del texto, y sin caer tampoco en el tropo del carácter inefable de la música, cuando se quiere tratar de sus aspectos y efectos afectivos. Así Dyer defiende a la música disco comparándola con el rock, según las experiencias físicas y corporales en que se encarnan, facilitan y transmiten, lo que permite atender a las diferentes experiencias sonoras sin tener que entenderlas según una lógica de significación similar a la del lenguaje, sino que la música se entiende como la transmisión de emociones, sentimientos, sensaciones, fuerza, energía, intensidad, en lugar de transmisora de un mensaje, por lo tanto como generadora de afectos (Gilbert, 2006: 113). La música disco en el análisis de Dyer no representa o codifica una experiencia del cuerpo, sino que es configurada y transmitida por esta experiencia, a la vez que sólo puede hacerlo al interactuar con los cuerpos en la pista de baile. La experiencia corpórea de la escucha, y de esa escucha particular que es el baile es un producto de la interacción entre cuerpos y sonidos, cuerpos de los participantes humanos (músicos, Djs, las y los que bailan) y no humanos (objetos, sustancias y tecnologías) movilizados en esa situación en la que participan, contribuyendo a la producción de esa experiencia y de ese espacio sonoro (Lasén, 2004; Gilbert y Pearson, 1999). Las relaciones entre sonidos, máquinas, sustancias ingeridas, sujetos y cuerpos no es, por lo tanto, de identificación y representación, sino de constitución mutua abierta, de un devenir compartido, si usamos el término de Deleuze y Guattari para designar este tipo de relaciones, como hace Gilbert (2006) en el texto donde señala los puntos en común de los análisis de Dyer y Deleuze, así como los enfoques sobre las músicas electrónicas de baile (techno, cultura rave, etc.) que se sirven de esta matriz filosófica para sus análisis, en un intento de superar las limitaciones de las aproximaciones centradas en los términos de subcultura y los modelos semióticos de análisis a la hora de dar sentido, describir y analizar estas culturas.

El materialismo al que Dyer alude en su texto como uno de los rasgos de la música disco, además de a la materialidad de los cuerpos, se refiere a la aceptación y celebración del mundo, lejos de toda tentación de espiritualidad y transcendencia, en una estética que, a diferencia de muchas de las formas artísticas, nunca va a reivindicar ser una emanación fuera de la cultura y la historia. La inmanencia e intrascendencia de esta música y las experiencias que habilita son condición de su política. Como señala Gilbert (2006) se trata de un rechazo de la consideración romántica del arte y el artista, ya que en el disco

prima la voluntad de producir efectos placenteros y experiencias corpóreas compartidas distintas a las ordinarias, y no la de expresar verdades trascendentes. El materialismo de Dyer resuena con el eslogan humorístico de las pancartas de las feministas francesas de los 70 donde se leía “materialismo histérico”, otro gesto radical que vincula el materialismo con los excesos e intensidades afectivos que desbaratan el orden social y la “normalidad” masculina, apropiándose de un término y supuesta patología destinados a fiscalizar y controlar los cuerpos y subjetividades femeninos. También rima con la noción de “materialismo dionisiaco” acuñada por Peter Sloterdijk (2000) vinculando su lectura de Nietzsche y de Marx, para pensar de manera conjunta afectos y condiciones materiales, subrayando las condiciones materiales y corpóreas, así como los aspectos teatrales y performativos de conciencia y subjetividad.

La particular forma de romanticismo del disco está directamente vinculada con su potencial político, ya que esos placeres y experiencias afectivas y corpóreas intensas van más allá de los límites y hábitos experienciales cotidianos y domésticos. Esta intensidad afectiva que rompe con los sentidos y sensaciones cotidianas ofrece un especial potencial emancipador a aquellas personas y cuerpos marginalizados y subalternizados por el orden social vigente en dicha cotidianeidad y sus órdenes jerárquicos de clase, género, sexualidad y raza.

El sentido del romanticismo tal y como lo considera Dyer no es el del Romanticismo en tanto que movimiento artístico y posicionamiento crítico respecto de la modernidad y sus racionalizaciones, ni tampoco el del sentido común actual vinculado al modelo del amor romántico (Herrera, 2011), con sus normas e imaginarios acerca de lo que deban ser las relaciones de pareja, especialmente las heterosexuales, encarnados en un sinfín de comedias románticas, novelas y otros productos culturales, que refuerzan y perpetúan los estereotipos binarios de género con sus relaciones jerárquicas, así como el “optimismo cruel” (Berlant, 2020) del logro de la buena vida y la felicidad gracias a una intimidad normativa idealizada y desproblematizada, como si no estuviera siempre e inevitablemente atravesada por múltiples relaciones de poder y desigualdad. Dyer encuentra el romanticismo del disco en el uso de las cuerdas y orquestaciones, con el sonido masivo de violines, esta vez basándose no sólo en el análisis de la música, sino en el de la letras de las canciones, en especial las de divas como Diana Ross, para detectar y analizar la presencia del reconocimiento y celebración del carácter efímero de las relaciones amorosas y sus intensidades eróticas. Cuando trata del potencial político del

romanticismo de la música disco se refiere al amor y las relaciones afectivo sexuales, pero de manera muy diferente al paradigma del amor romántico.. En una época en que las relaciones sexuales gays y lesbianas eran ilegales en muchos estados y las relaciones de pareja entre personas del mismo sexo no tenían reconocimiento legal, esta celebración romántica de los encuentros afectivo-sexuales pasajeros, que resonaba con las experiencias personales de los que bailaban estas músicas, tiene implicaciones políticas urgentes (García, 2014).

El poder queer de la música disco: el erotismo de todo el cuerpo

Dyer compara la música disco con el rock respecto de sus distintos erotismos. Su concepción de erotismo resuena intensamente con el poder de lo erótico tal y como lo describe Audre Lorde (1984), fuente de poder y conocimiento, plenitud de las sensaciones y sentimientos profundos, que atañe a la intensidad y plenitud que sentimos al actuar y que emerge en el descubrimiento de nuestra capacidad para sentir una satisfacción absoluta. Lo erótico es una afirmación de la energía creativa de las mujeres, dice Lorde, que el feminismo reclama en nuestra historia, vidas, trabajos, amor y también, prosigue, en nuestra danza, para hacer que nuestra vida sea diferente. Lorde insta a usar lo erótico, como Dyer termina su texto instando usar las potencialidades del erotismo de la música disco. En ambos casos se afirma el poder de lo erótico en las experiencias gozosas compartidas que permiten además de aumentar y facilitar nuestra capacidad de gozar, entender mejor lo que no se comparte y perderle el miedo a la diferencia. El poder de lo erótico además conlleva una responsabilidad, la de no conformarse con la norma, las convenciones, y la de resistirse a la opresión de unas estructuras que excluye y subalterniza a las mujeres, las queers, las racializadas... El poder de lo erótico, como el que potencialmente podemos experimentar en la pista de baile, nos ayuda a librarnos del sufrimiento, la autonegación, y el embotamiento que provoca el orden normativo en aquellas personas a las que subalterniza. Antes de usar los sentimientos eróticos, señala Lorde, hay que aprender a reconocerlos, y eso es algo, siguiendo a Dyer, que las experiencias corporales compartidas en el baile pueden ayudarnos a hacer, y como afirma Lorde, haber participado profundamente en una experiencia compartida como esta, ha sido muchas veces el precedente para llevar a cabo acciones conjuntas que de otro modo habrían sido imposibles, para acometer cambios en lugar de repetir el mismo guion o contentarnos con un cambio de papeles, afirmándonos en una sociedad patriarcal, racista y antierótica.

La investigadora, profesora y activista feminista y *queer*, María José Belbel cita el texto de Dyer en un artículo sobre feminismos, disidencias de género y prácticas subculturales en el Estado español, en el apartado donde aborda las políticas de traducción y lamenta la ausencia de traducción de este artículo al que considera uno de los textos fundacionales de los análisis musicológicos y culturales LGTBQ, y “el texto de resistencia subcultural gay por excelencia” y atribuye la falta de traducción e interés a que “ciertas tendencias’hegemónicas’ de la izquierda cultural dificultan que se generen discursos y lecturas que incluyan categorías de análisis en el Estado español en relación al género: al patriarcado y a la matriz heterosexista” (2012: 165). Subraya como este rechazo y ausencia o retraso en las traducciones contribuye a una idea empobrecida de lo político y a una absurda oposición entre estética y política, responsable del efecto, al que se refiere Dyer en su texto, de que sólo se considere arte político de resistencia al que tematiza los conflictos de manera literal. Otros dos textos en español, dos tesis recientes sobre las escenas musicales rock de los 70 y 80 en Argentina (Garrote, 2013) y en España (del Val, 2017) citan brevemente a Dyer al relatar como se reproduce en esas escenas, especialmente en la crítica musical, la idea de la autenticidad como criterio de distinción, que defiende que en el rock se encuentra el potencial auténtico de lo político y lo creativo, mientras que las músicas de baile como el disco son frívolas y comerciales.

En las descripciones y análisis del texto de Dyer la estética de la música disco es más queer que gay (Lawrence, 2006a). Su formulación de que el disco facilita un erotismo de todo el cuerpo y que al combinar elementos musicales considerados como femeninos y masculinos contribuye a desestabilizar y confundir las nociones de un género estable y esencial, resuena con la idea de un devenir abierto de los cuerpos y sus experiencias, coherente con el cuerpo queer de Butler. Recordamos que, aunque Butler no da muchos ejemplos en sus textos acerca de prácticas cotidianas populares donde mapear estas experiencias corporales, sí que se refiere en el capítulo 4 de su libro *Cuerpos que importan*, a las performances radicales de las mujeres trans y hombres gays del club *Paris is Burning* de la escena *ballroom* de la que hablamos antes, como ejemplos ambivalentes del carácter performativo del género. Lo queer de Dyer también resuena con las consideraciones de la musicóloga feminista Susan McClary cuando trata de las experiencias sonoras en relación con la sensualidad y los afectos que *movilizan*, prestando especial atención al potencial para perturbar y desestabilizar las normas de género, sexualidad y subjetividad. Ya que el erotismo de la música disco no es ni falocéntrico ni

clitoridiano, sino de todo el cuerpo, sin respetar ni reproducir el binarismo de género. Lo que convierte al texto de Dyer en un texto queer *avant la lettre*, afín a la formulación de Suzanne Cuisick de que la música es sexo. En sus análisis del texto de Dyer, Lawrence y Gilbert (2006) subrayan que la política erótica del disco coincide con lo que sería la política sexual queer, que hace resonar un antiesencialismo fundamental. Podemos por lo tanto considerar a este texto, como también señala Bellver, dentro de la corriente de pensamiento de un materialismo feminista y queer de autoras como Judith Butler, Elizabeth Grosz o Rosi Braidotti (Gilbert, 2006) en su consideración del erotismo de la música disco, al subrayar el vínculo de la música con los cuerpos sexuados y con el papel de la música en la articulación de género de los cuerpos. Dyer no identifica géneros musicales con géneros y sexualidades, sino que describe y analiza la erótica de los afectos musicales de cada forma musical, en este caso rock y disco, y de los modos en que permiten experimentar un mismo cuerpo, esto es mostrando como los cuerpos pueden experimentarse de modos radicalmente distintos según los procesos afectivos en que participen (Gilbert, 2006: 116). El rock ofrece un erotismo y experiencia corporal falocéntrica, acorde con el modelo de masculinidad hegemónica, como una tecnología de la cultura patriarcal, mientras que la música disco desplaza esa disposición falocéntrica y favorece experiencias corporales distintas que hacen que el disco pueda ser un caso ejemplar de política corpórea, materialista, feminista, queer dentro de un contexto de música y cultura popular, pero sin que sea su popularidad y carácter pop lo que le hace tener en sí, ese valor político, sino las características formales, sonoras, materiales, de esta música, de las que se deriva su particular erotismo de todo el cuerpo.

Esta manera de estudiar los géneros musicales a partir de las formas de erotismo que facilitan, así como de evaluar la potencialidad política transformadora de las prácticas musicales en relación con las encarnaciones de género y experiencias corporales que promueven, es el aspecto principal del texto de Dyer en su recepción en publicaciones e investigaciones en España y Latinoamérica. Como por ejemplo a tesis de Teresa López Castillo (2015) consistente en un análisis con perspectiva de género de la escena española de música electrónica y cultura de club y algunas publicaciones suyas sobre este tema (López, 2013, 2016). López Castillo retoma en su análisis la propuesta de Dyer de analizar cómo los distintos géneros de las músicas pop propician distintos discursos y prácticas, notablemente a través del baile, acerca del placer y la sexualidad, con la comparación de las formas de erotismo de rock, falocéntrico, y de la música disco, erotismo de todo el

cuerpo, retomando también la filiación entre disco y dance, según la interpretación de Gilbert y Pearson (1999:100) de que la interacción entre ritmo y melodía en estos géneros, como recurso material de placer físico, ofrece a los que escuchan esta música con sus cuerpos en baile una experiencia polimorfa del cuerpo, cuyo placer no queda confinado por las delimitaciones del género, ofreciendo la posibilidad de deconstruir las diferencias binarias entre masculinidad y feminidad. López, como Belber, sitúa a Dyer y su texto dentro del enfoque queer y la deconstrucción del género dentro de las prácticas musicales problematizando y confundiendo los binarismos en el baile y la escucha. López, como Gilbert (2006) sitúa el análisis de Dyer y las políticas sexuales de la música disco, en línea con los análisis posteriores de Susan McClary sobre el falocentrismo de las músicas europeas postrenacentistas, al tiempo que revela las continuidades en este sentido entre estas músicas cultas y una música popular como el rock, cuyo falocentrismo ya habían señalado autores como Simon Frith y Angela McRobbie (1978) en el término “cock rock” para describir la performatividad y despliegue de masculinidad de ciertos músicos de rock, lo que resuena con la formulación de Dyer del “cock oriented eroticism” (erotismo orientado a la verga) del rock.

Esta oposición de erotismos también es movilizada y citada para el análisis sociomusicológico de canciones y artistas españoles y latinoamericanos dentro del ámbito del baile y el disco. Como hace Silvia Bermúdez (2011: 95-96) al considerar la canción *Bailando* de Alaska y Dinarama, y en general la música de Alaska, como una “apología del cuerpo en movimiento (que) inscribe discursos de género y sexualidad al celebrar el uso y abuso del cuerpo sin fetichizar la genitalidad”, lo que nos permite vivir la fisicalidad de nuestro cuerpo de manera distinta a las rutinas cotidianas, como hace la música disco según señala Dyer en su texto. Estos aspectos también se subrayan para analizar la “musicosexualidad” de Juan Gabriel (Caro Cocotle, 2017), en la sensibilidad disco de sus trabajos de los años 70, en los que, como indica Dyer, el erotismo se da junto a un romanticismo centrado en el cuerpo y no el alma, ni el corazón, materializado en un análisis musicológico de la canción “Noa, Noa” (que en España popularizó Massiel aportando su particular poderío). Caro se apoya en el análisis de Dyer para destacar el carácter transfronterizo de Juan Gabriel: fronteras geográficas, sexuales, de género, entre lo cotidiano y lo alternativo; y recuerda que los rasgos de ritmo y textura propios a las músicas afroamericanas que se encuentran en el disco también caracterizan a lo latino, que comparte esa matriz africana rítmica y sonora.

Esta categorización de los distintos erotismos del rock y de las músicas de bailes también es retomada por la investigadora chilena Daniela Banderas (2009) en otro ámbito de estudios donde cobran todo el sentido las conexiones entre las músicas de baile y el poder de lo erótico de Audre Lorde, al analizar el protagonismo de las experiencias musicales cotidianas en la reparación psicológica de las mujeres que han sufrido maltrato y agresiones sexuales, a partir de relatos de mujeres que han sufrido esta violencia, dónde el baile, con su fisicalidad corporal y placentera, les permite reconectar con lo sexual, reconstruir su sexualidad, y empezar a poder vivirla sin que sea amenazante.

Siguiendo con la reflexión y conexiones con las teorías feministas y queer del texto de Dyer, López (2016) subraya cómo esta idea de que en la pista de baile del disco se confunde y acaba con la jerarquización de los roles sexuales nos lleva a la noción del cuerpo postgenérico de Donna Haraway, donde la cultura de baile genera la posibilidad de un cuerpo más erotizado que trascienda roles de género y genitalidad, gracias a esa disposición al ritmo y su particular combinación con la melodía, señaladas por Dyer, que interpela a los y las que bailan, propiciando la adopción y celebración de este género por parte de mujeres y gays, lo que, desde una óptica de política sexual, permite ver cómo las culturas del baile, del disco al dance, contribuyen a la emancipación y desmarginalización de minorías sexuales y colectivos subalternos dentro del binarismo de género y la norma heterosexual.

Dyer vincula estos distintos erotismos, esto es, las distintas experiencias corporales y afectivas que facilitan y transmiten la música disco y el rock, con las maneras en que incluyen elementos de la música negra. El uso de las categorías de música “negra” y “blanca” se refiere a estas complejas políticas corporales, a las diferentes experiencias corporales que distintos parámetros musicales, rítmicos, tímbricos y melódicos, habilitan, y también a las distintas formas en que el rock y el disco movilizan elementos musicales “negros” y “blancos” para producir diferentes erotismos. Las categorías de música “negra” y “blanca” populares y ampliamente utilizadas por audiencias, medios y análisis académicos, no dejan de ser también ambiguas y controvertidas, ya que su pretendida oposición o radical diferencia es formal e históricamente inadecuada como señala Philip Tagg (1987). Lo que no impide que, como muestra el análisis de Dyer interpretemos y reconozcamos como negros ciertos género musicales y configuraciones rítmicas, generalmente propios de músicos e intérpretes afroamericanos, aunque esos estilos también comprendan elementos musicales de la tradición europea, y que dicha tradición

también comprenda elementos musicales que podemos encontrar en las músicas africanas y no europeas, o que dentro de la diversidad de las músicas africanas se encuentren rasgos rítmicos y estilísticos que no corresponden a los rasgos reconocidos en la categoría de música negra (*Ibidem*). La categorización de lo negro y lo blanco en el análisis de la música disco de Dyer también nos ayuda a entender estas categorías como sensibilidades, en mutua relación con los procesos de racialización y, por lo tanto, heterogéneas e históricamente cambiantes y discontinuas en lo que atañe a sus sentidos culturales, como señala Ezequiel Gatto (2016) citando a Paul Gilroy, lo racial es un espacio de mediación donde las dependencias recíprocas y relacionales son creadas, aseguradas, redefinidas, resistidas y subvertidas, en lugar de un conjunto de propiedades objetivas y fijas. Por eso, aunque los rasgos reconocidos e interpretados como música negra y blanca no se basen en propiedades distintivas fijas y objetivas, tienen sentido en tanto que puestas en escena de lo racial, interacciones donde las diferencias y desigualdades raciales se visibilizan, comunican, interpretan y experimentan. De modo que, aunque desde un punto de vista técnico, musicológico y de estética musical no se pueda hablar de una música exclusivamente negra o blanca, estos actos de nominación revelan el poder cultural de las operaciones de racialización. Estas categorías musicales son a la vez arbitrarias y habilitantes, sin ser propiedades esenciales comunitarias, tampoco son meras ficciones sin sentido, y además nos obligan a no olvidar que la música son procesos, no sólo una organización técnica de sonidos, sino un ensamblaje de fenómenos sociales, culturales, económicos, raciales y mediáticos. “La música negra puede ser abordada como una producción social, un juego creativo, configurado por relaciones de poder político, económico y racial, operaciones culturales, creaciones estéticas y usos sociales, en el que participan músicos, oyentes, críticos, tecnologías, medios, y sonoridades. Frente a las líneas que la esencializan (por razones estéticas, culturales, políticas), a las que la rechazan como mera abstracción y a las que la banalizan presentándola como un sencillo objeto de mercado” (Gatto, 2016: 177).

Por lo tanto al igual que el texto de Dyer nos obliga a tener en cuenta la experiencia corporal y afectiva en lo musical, la categoría de música negra, directamente ligada a dicha experiencia de la música disco, supone una experiencia interpretada que a su vez produce nuevas interpretaciones de la negritud (Gatto, 2016), y en el caso de las experiencias disco, como la vivida por Dyer en los clubs y calles de Nueva York, también ofrece la posibilidad de interrogar la propia experiencia en términos de blanquitud, de

tomar consciencia de nuestro oído racializado, también de la racialización hecha cuerpo en nuestras disposiciones y dificultades para el baile. Así como defendiéndonos de ese conocimiento movilizándolo mecanismos de ignorancia blanca para evitar responder a las interpelaciones de estas experiencias musicales que puedan cuestionar nuestros privilegios, lo que en la experiencia subjetiva de las personas blancas es más frecuente. Aquí también se encuentra el poder de lo erótico del disco, que podemos usar o rechazar para alcanzar un conocimiento más veraz de nuestras subjetividades y relaciones de poder.

Como hemos visto la recepción tanto en inglés como en español del texto de Dyer subrayan su carácter visionario y pionero acerca de la importancia de atender a los afectos en el análisis y crítica musical y cultural, en especial al analizar los efectos políticos de las prácticas musicales y culturales. Lo que requiere desarrollar metodologías de escucha, observación y análisis que no se centren sólo en lo semiótico y discursivo, en el caso de las músicas, en el análisis de las letras, las representaciones e iconografías visuales, las vestimentas y modas, sino en los elementos afectivos y no verbales emergentes en las experiencias físicas y corporales de la escucha y el baile en este caso. Lo que nos lleva a pensar de otro modo la pregunta clave de los estudios culturales desde Gramsci y los estudios pioneros de la Escuela de Birmingham acerca de las potencialidades políticas y transformativas de las prácticas culturales. En este caso, al mostrar que la música disco ofrece una experiencia afectiva que problematiza los presupuestos y encarnaciones de la masculinidad hegemónica, como se verá también en las experiencias de baile y escucha posteriores ligadas a las músicas electrónicas de baile y a la cultura rave (Gilbert, 2006, Lawrence, 2006a, 2006b; López, 2016). Una cultura que aparece premonitoriamente figurada hacia el final del texto de Dyer, cuando subraya la intensificación del potencial político y transformador del disco en las comunidades más o menos efímeras que se forman en los discos no comerciales organizadas por grupos de mujeres y gays, donde la sociabilidad es más importante que la moda. De manera que el texto de Dyer presenta los elementos para evaluar el potencial político de las distintas formas y espacios de la música de baile.

Tras las traducciones del enfoque de Dyer por parte de Gilbert y Lawrence para analizar las culturas de baile y de club de los 80 y 90, sus tendencias y tensiones en el Reino Unido y Estados Unidos, o de Teresa López en sus análisis de ciertas experiencias y prácticas del techno en España, cabe preguntarse cómo sería una aproximación de crítica cultural

de este tipo a las músicas y espacios de baile contemporáneas, como el reguetón y el perreo, dado su protagonismo en los espacios y culturas de baile de nuestro entorno, utilizando estos criterios de las formas de erotismo, romanticismo y materialismo que Dyer señala en su análisis de la música disco, atendiendo a qué formas de sociabilidad facilita, qué alianzas y enredos entre cuerpos y comunidades se dan, qué formas de experiencia corporales y relaciones de género en las pistas de baile posibilita y cuáles dificulta, qué normas y jerarquías refuerza y cuáles desafía o desestabiliza, o cuáles son las condiciones que ciertas experiencias, intérpretes, discotecas y comunidades de fans presentan para reforzar o limitar el potencial desestabilizador tanto del reguetón como del perreo, teniendo en cuenta no sólo, ni principalmente, sus denostadas letras de sexismo caricatural, ni las puestas en escena en los videos de sus productores, sino los aspectos rítmicos, sonoros y melódicos, como los coreográficos y las especificidades de la recepción en las distintas discotecas, clubes y locales donde se escuchan y bailan estas músicas, sin olvidar su participación en procesos de racialización e imaginarios racistas y coloniales marcados por la fetichización e hipersexualización de las personas racializadas. Como lo hace la crónica personal de la periodista feminista vasca June Fernández (2019) acerca de las ambivalencias y contradicciones de su placer y gusto por el reguetón y el perreo, basado en las experiencias corporales del baile compartido que favorece, siendo una mujer blanca, antirracista y feminista.

El análisis de Dyer puede ser también una modelo para la crítica cultural más allá de los fenómenos musicales que tome en cuenta las especificidades afectivas de una determinada práctica con una perspectiva política feminista, socialista, queer, antirracista, democrática y deconstructiva (Gilbert, 2006: 127).

Coda para tiempos del Covid19

Richard Dyer tuvo la amabilidad de dar su permiso para la traducción al español de este texto hace ya muchos años, pero por distintas vicisitudes no pude realizar la traducción y escribir este texto hasta estos meses de primavera y verano de 2020⁴, en plena pandemia, confinamiento y rebrotes, con nuevas normas y hábitos espaciales y corporales, basados en el mantenimiento de una mayor distancia y la ausencia de contacto físico, en una situación que imposibilita o transforma radicalmente las experiencias de las que trata el texto -bailar juntos en un espacio cerrado como una discoteca- con una gran incertidumbre

acerca de cuándo podremos volver a hacerlo y de cómo nos sentiremos y afectaremos entonces. Las sensaciones, sentimientos y sentidos asociados al contacto físico con extraños, compartir alientos y sudores, se han transformado, y situaciones cotidianas, como las de hablar en voz alta o acercándonos mucho al otro, algo habitual cuando estamos en un local nocturno, o cantar en alto y al unísono como en la pista de baile o en un concierto, se vuelven alarmantes, arriesgadas y peligrosas.

La situación actual resuena con la historia de la música disco, pues otra pandemia, la del VIH, marcó un antes y un después en los sentimientos, sensaciones y sentidos de ese erotismo de todo el cuerpo compartido en las discotecas, especialmente en las frecuentados mayoritariamente por varones gays y personas racializadas en grandes ciudades como Nueva York, donde muchos de sus clubs más icónicos se vieron abocados al cierre por las bajas entre sus miembros y el miedo al contagio en los años más duros de la enfermedad (Lawrence, 2006). La epidemia del SIDA y el activismo al que dio lugar cambiaron los sentidos y experiencias de la música disco, cuyas canciones, ritmos y explosiones afectivas pasaron de configurar ese erotismo de todo el cuerpo a constituir también expresiones, igualmente físicas, corpóreas y colectivas de dolor y duelo (Kooijman, 2005; Burston, 1995), como señala Kooijman, el SIDA también cambió el sentido del texto de Dyer sobre la música disco, ya que el reconocimiento de sus ambivalencias y contradicciones, así como de su potencial político, se volvieron explícitos a través de la crisis del VIH y el subsecuente activismo político gay y queer: la epidemia del SIDA no volvió política a la música disco, así como a su recuerdo y reactualización en escuchas y discotecas, sino que hizo más visible ese potencial que siempre tuvo.

Ese erotismo de todo el cuerpo con sus intensidades corporales y afectivas es ahora un riesgo, un peligro, una irresponsabilidad o simplemente un imposible. En muchos lugares las discotecas llevan meses cerradas, incluso cuando otros locales de ocio tienen permiso para abrir, en otros países como España, se les permitió abrir en verano, pero sin permiso para bailar, reduciendo sus horarios y transformando la pista de bailes en un espacio con mesas y sillas, salvando las distancias de seguridad, para pasar a decretar su cierre, así como el de todo el ocio nocturno, con el aumento de contagios del mes de agosto. Aún así, las normas no son siempre respetadas, se organizan fiestas, se baila, y también las discotecas comerciales se saltaron a veces estas prescripciones. Pero el contexto actual transforma completamente el sentido y la percepción de estas experiencias. Así, en julio

de 2020 se hizo viral un video de un club de la Costa del Sol española donde se veía a un grupo numeroso de personas bailando sin mascarilla y sin guardar distancia entre los cuerpos, mientras el DJ escupía sobre ellas, a modo de aspersor, la bebida alcohólica que acababa de ingerir. La reacción de consternación, avergonzamiento e indignación que se suscitó en medios y redes sociales, en muchos casos por parte de personas vinculadas, profesionalmente o como seguidores, a la escena de baile y clubs española, resaltaba el egoísmo, el individualismo, incluso el elitismo, y la estupidez de los que tomaron parte en esa situación. De modo que, en la situación actual, empeñarse en reproducir una situación de baile discotequero compartida, transgrediendo las recomendaciones y normas para minimizar el contagio y la transmisión del Covid19, moviliza unos valores, sentidos de pertenencia y experiencias físicas muy diferentes a las que describe Dyer en su texto (López Munuera y Alba, 2020). En muchos casos las experiencias corporales del baile han quedado limitadas a hacerlo en soledad, o con los “convivientes”, en tu habitación o cuarto de estar; o conectados a través de las pantallas, en encuentros y escuchas compartidos a distancia, sintiendo la presencia de los demás con la mirada mediada por la cámara y la pantalla, donde es imposible reproducir las condiciones materiales, sonoras, afectivas, táctiles y corpóreas de la fiesta o la discoteca. Sin embargo, no deja de ser interesante indagar acerca de las especificidades y afectos de esas experiencias domésticas, en muchos casos aumentadas o acompañadas por el recuerdo y la nostalgia de las sensaciones y afectos vívidos y vividos en las pistas de baile. Estas emociones se mezclan de manera inquietante con la ansiedad que deja la incertidumbre acerca de cuándo podremos volver a esas pistas y cómo nos sentiremos en la proximidad de cuerpos extraños, resonando y rozándonos con ellos. Aquí se abren también cuestiones políticas siguiendo el modelo de Dyer, tanto para investigar esas situaciones de escucha y baile domésticas que hemos vivido, y probablemente seguiremos viviendo, y de sus resonancias con las experiencias colectivas pasadas que ahora nos son imposibles, como con las prospectiva del papel de la música y las experiencias corporales de baile y escucha compartidas, desde el club al concierto o al festival, todas actividades en suspenso hoy, en la exploración y creación de modos de estar juntos, de desarrollar subjetividades y sentidos de pertenencia, a partir de un presente donde lo que vemos desarrollarse e intensificarse, además de las desigualdades vinculadas a las condiciones materiales ya existentes antes de la pandemia, es el miedo al contacto, la desconfianza hacia los demás, la proliferación de las formas de control social institucionales e interpersonales (“policías de balcón”), que siguen las jerarquías habituales de la desigualdad, afectando más a

aquellos y aquellas dentro de las categorías subalternas, quiénes también están sufriendo con mayor dureza las consecuencias sanitarias y económicas de la pandemia, en un contexto donde las dimensiones colectivas y sociales de la enfermedad y los modos de combatirla quedan invisibilizadas con las continuas apelaciones a una “responsabilidad individual” que aparece como protagonista. Todos estos aspectos están fragilizando aún más, nuestra ya maltrecha capacidad para estar juntos, radicalmente juntos, para ese estar juntos y juntas, y no sólo entre humanos, para esa responsabilidad (respuesta y habilidad) colectiva tan urgentemente necesaria para poder plantar cara a los desafíos e ingentes problemas sociales, materiales y medioambientales. Por lo que “las fiestas son ahora más necesarias que nunca” (López Munuera y Alba, 2020). No nos sobran las situaciones y espacios para vivir estas experiencias corpóreas compartidas, para que nos afecten y nos movilicen esos afectos en nuestro presente, por lo que sigue siendo vigente la propuesta de Dyer, de buscar y favorecer en nuestras prácticas musicales y culturales las situaciones y los espacios donde esa potencialidad política emerja.

Bibliografía

Banderas Grandela, Daniela. (2009). “Música de la cotidianeidad: su protagonismo en la reparación psicológica de mujeres violentadas”. *Revista Musical Chilena* 212: 103-120

Belbel Bullejos, María José. 2012. “Yes, we camp. El estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español”. *Desacuerdos* 7: 160-173., acceso 15 de julio 2020. <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-7>

Berlant, Lauren. (2020) *Optimismo cruel*. Madrid: Caja Negra Editora.

Bermúdez, Silvia. (2011). “La apuesta pop de Alaska. La estética warholiana en los proyectos musicales con los Pegamoides”. En *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)* editado por Carlos X. Ardavín, Jorge Marí, 87-97. Valencia: Universidad de Valencia.

Burston, Paul. (1995). *What Are You Looking At? Queer Sex, Style and Cinema*. London and New York: Cassell.

Caro Cocotle, Guadalupe. (2017). “Un acorde disonante: Juan Gabriel y la frontera sonora de lo gay”. *Interdisciplina* 5(11): 25-41.

Creekmur, Corey K. y Alexander Doty. (eds) (1995). *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*. London: Cassell

Del Val Ripollés, Fernán. (2017). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. Madrid, Fundación SGAE.

Duran, Gloria G. (2011). *Dandys extrafinos*. Madrid: Ediciones Papel de Fumar, acceso 15 de agosto 2020 <https://eprints.ucm.es/59912/>

Fernández, June. (2019) “Si no puedo perrear, no es mi revolución”. *Pikara Magazine*, acceso el 15 de agosto 2020 <https://www.pikaramagazine.com/2019/07/si-no-puedo-perrear-no-es-mi-revolucion/>

Frith, Simon y Goodwin, Andrew (1990) *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. New York: Pantheon.

Frith, Simon y McRobbie, Angela. (1978) “Rock and Sexuality”. *Screen Education*, 29: 3-19.

García, Luis-Manuel. (2014). “Richard Dyer, "In Defence of Disco" (1979)”. *History of Emotions - Insights into Research*, November, DOI: 10.14280/08241.32, acceso 14 de agosto 2020 <https://www.history-of-emotions.mpg.de/texts/in-defence-of-disco..>

Garnier, Laurent (2006). *Electroshock*. Barcelona: Global Rhythm Press.

Garrote, Verónica. (2013). *La estrategia de la alegría en los colectivos artísticos de la dictadura y la post dictadura, España y Argentina (1973-1989)*. Tesis doctoral. Rutgers University, acceso 15 de julio 2020 [https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/41771/record/..](https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/41771/record/)

Gatto, Ezequiel. (2016). “Música, cultura y racializaciones. Debates en torno a la definición de música negra en Estados Unidos”. *Estudios del ISHir*, 16: 156-180, acceso 14 de agosto de 2020, <http://revista.ishir-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaISHIR/article/view/643>.

Gilbert, Jeremy. (2006). “Dyer and Deleuze: Post-Structuralist Cultural Criticism”. *New Formations*, 38: 109-127.

Gilbert, Jeremy y Pearson, Ewan. (1999). *Discographies. Dance music and the politics of sound*. London, Routledge.

Grant, Katherine y Kooijman, Jaap. (2016). "Pleasure/Obvious/Queer: A Conversation with Richard Dyer". *European Journal of Media Studies*, 5(1): 95-110.

Hamilton, M. aka Materia Hache (2019) "El mapa del porvenir: una invitación a la fiesta del sótano a las azoteas: una línea de fuga del control y del disciplinamiento". En *El libro del buen Vmor* editado por Fefa Vila y Javier Sáez, 236-267. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Herrera, Coral. (2011) *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Herrera Quintana, Elena. (2019) "Beyoncé y la ignorancia blanca", acceso el 15 de agosto 2020, <https://sociologiaordinaria.com/2019/02/04/beyonce-y-la-ignorancia-blanca/>

Kooijman, Jaap. (2005). "Turn the beat around. Richard Dyer's 'In Defence of Disco' revisited". *European Journal of Cultural Studies*, 8(2): 257-266.

Kureishi, Hanif y Savage, Jon (eds.). (1995). *The Faber Book of Pop*. Eds. London and Boston: Faber and Faber.

Lasén, Amparo. (2004) "El baile de las máquinas". En *Musiques, arts et technologies*, editado por Roberto Barbanti, Enrique Lynch, Carmen Pardo, Makis Solomos, 303-315. Paris: L'Harmattan, acceso 14 de agosto 2020. https://www.researchgate.net/publication/342769003_EL_BAILE_DE_LAS_MAKINA_S

Lasén, Amparo y Martínez de Albéniz, Iñaki. (2001) "El tecno: variaciones sobre la globalización". *Política y Sociedad*, 36: 129-149, acceso 14 de agosto 2020. <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/download/POSO0101130129A/24416>

Lawrence, Tim. (2006a). "'I Want to See All My Friends At Once': Arthur Russell and the Queering of Gay Disco". *Journal of Popular Music Studies*, 18, 2: 145-68.

..... (2006b). "In Defence of Disco (Again)". *New Formations*, 38: 128-146.

López Castillo, Teresa. 2013. "Entre platos anda el baile. Una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música dance". *Musiker* 20: 255-274

-----2015. *Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española*. Tesis doctoral. Universidad de la Rioja, acceso 15 de julio 2020 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=46122>.

-----2016. “Remezclas’ de las políticas de género en la música electrónica: cultura de club lesboqueer”. *Cuadernos de etnomusicología* 8, acceso 15 de julio 2020 <http://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/25/cuadernos-de-etnomusicologia-n-8>.

López Munuera, Iván, Alba, Manu (2020) Unzipped Parties, Voices #16, acceso 4 de noviembre 2020 <https://www.pavilionrus.com/en/voices/ivan-lopez-munuera>

Lorde, Audre. (1984). “The Uses of the Erotic: The erotic as Power”, en *Sister Outsider: Essays and Speeches*. New york: Crossing Press. Traducción al español de 2003, acceso el 15 de agosto 2020 <https://sentipensaresfem.wordpress.com/2016/12/03/ueecpal/>.

Sloterdijk, Peter. (2000) *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*. Madrid: Pretextos

Textos en español de Richard Dyer

(ed.). (1982). *Cine y homosexualidad*. Barcelona: Laertes.

(2001) *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*, Barcelona: Paidós.

(2006) “Cine negro desviado”. *Archivos de la Filmoteca*. (54), 44-69.

¹ <https://history-is-made-at-night.blogspot.com/2008/05/in-defence-of-disco-richard-dyer.html>. Consultado el 14 de agosto de 2020.

² <http://gayleft1970s.org/issues/issue08.asp>. Consultado el 14 de agosto 2020.

³ Se puede encontrar información sobre esta exposición y la noción de performance radical aquí <https://ca2m.org/es/historico/item/2632-elements-of-vogue> consultado el 15 de agosto 2020.

⁴ No deja de ser curioso que, en este tiempo de encierro, donde en lo académico mi cabeza y cuerpo sólo podían con las tareas ingentes de docencia, incapaz de concentrarme en la lectura, escritura y análisis, en esa montaña rusa de emociones cambiantes y angustias que están siendo estos meses, recordara mi deseo y promesa de traducir este texto y fuera capaz de hacerlo con placer. Lo que creo tiene tanto que ver con mi gusto por las músicas de baile, mis recuerdos de ese erotismo de todo el cuerpo en la pista de baile, el placer de ir escuchando todas las referencias musicales del texto, y también las especificidades afectivas e intelectuales de la traducción, cuando, además, también mis experiencias intensas en clubes y discotecas se dieron en ambas lenguas.